

## 〔論 文〕

## ドラクロワにおける「仕上げ」の意味——同時代の批判をめぐって

Delacroix's Conception of the *Fini* and the Imagination (1)

荻 野 哉

Ogino Hajime

## はじめに

ウジェーヌ・ドラクロワ (1798-1863) は、1822年から1863年、サロンに初めて出品した24才の年から65才で亡くなるまでの約40年間<sup>(1)</sup>にわたる『日記』を残した。その『日記』において彼は、「エスキス」(esquisse) や「エボーシュ」(ébauche) といったスケッチ<sup>(2)</sup>と、それらを最終的な完成作へと導く「仕上げ」(fini) の問題について、幾度も思索を重ねている。この背景には、当時多くの批評家たちが、ドラクロワの作品には「仕上げ」がなく、単なるスケッチにすぎないと、さかんに批判したという事情があったと考えられる。こうした批判は彼の創作活動の一時期に限られたものではなく、ほぼその全般にわたる。だが、一方でドラクロワ自身は、スケッチの優れている点についても確かにしばしば論じるものの、最終的には「いや、芸術家はタブローを仕上げれば台無しになるなんてことはない！」<sup>(3)</sup>と述べ、自らがあくまでもタブローを「仕上げ」ることを選ぶ立場であることを明言していた。このように両者には明らかな行き違いがあるのである。

絵画における「仕上げ」の問題は、十九世紀フランス絵画の研究においてさまざまな形で議論されてきた。代表的なのは、ジャック＝ルイ・ダヴィッド (1748-1825) を代表とする新古典主義的な立場の画家や批評家たちは、タブローはきれいに塗り上げられ、タッチの跡など見えなくなっている (すなわち、「仕上げ」られている) ことを良しとしたのに対して、ロマン主義的な立場の人々は、むしろ「仕上げ」のない画面にこそ画家の筆の勢いや個性の表れを見ることができると評価した、という見方である<sup>(4)</sup>。さらにこうした見方は、後者の立場が、「絵画がその上に描かれる表面を率直に宣言する、その効力によって」最初のモダニズム絵画になった<sup>(5)</sup>とクレメント・グリーンバーグをして批評させたような、エドゥアール・マネ (1832-1883) の絵画が代表する「前衛」へとやがてつながるという、これもよく知られた考えを導き出す。たとえばアルバート・ボイムは、十九世紀フランス美術の流れを、アカデミーの教義における「仕上げ」から「スケッチ」へと画家たちの制作や価値観の重点が移行する過程としてとらえ、アカデミーの画家たちの「スケッチ」と印象主義など「独立派」の画家たちの「タブロー」は同じ性質のものとして見ることができると論じる。これらの議論においては、十九世紀前半のフランスにおいて絵画の「仕上げ」という言葉が持っていた意味を、注意深く丁寧な作業によってスケッチに「滑らかさや細部」<sup>(6)</sup>を付け加えていくという、言うなれば単なる技術的な過程とし

て解釈することを前提としている。フランシス・ハスケルはその著書の中で、当時の画家たちの証言を引きつつ「仕上げ」を「滑らかさ」や「透明性」と結びつけ、さらにそれが画家による「労働の証」としてアピールしたということを指摘しているし<sup>(7)</sup>、ボイムもその論の中で、「仕上げのプロセスは純粹に手仕事の的なものと考えられていた<sup>(8)</sup>」と述べている。つまり「仕上げ」とは、結果として誰の目にも明白な、画面の表面的処理をそこでは意味しているのである。そして、当時の画家や批評家たちの多くが、「仕上げ」をそのような意味で理解していたことはほぼ事実であろう。それは、1863年の落選者展評の中で、トレ＝ビュルガー（1807-1869）が「古典の愛好家が『仕上げ』の名で呼ぶところの細部表現<sup>(9)</sup>」と述べていることなどからも確認され得る。チャールズ・ローゼンとアンリ・ゼルネールはこのような「仕上げ」を、次のように総括的に定義した——「手の込んだ細部、滑らかでつやつやとした表面、徐々に移り変わる色調間のグラデーション、形態の、破綻のないモデリング<sup>(10)</sup>」。

だが、ドラクロワの文脈における「仕上げ」という言葉を、これらと同じ意味に解釈することはできない。そのように解釈した場合、さきに述べたような「仕上げ」に関する彼自身の発言と批評家たちの評価との間のずれを十分に説明することが不可能になる。ドラクロワの作品に「仕上げ」がないと批判した批評家たちが、「仕上げ」という言葉で解釈していたものは、ボイムやローゼン／ゼルネールが指摘するような、いわゆる「アカデミック」な規範としての「仕上げ」であった。彼らはその残された「タッチ」やはっきりと描き込まずに残された「細部」を見て、それは「タブロー」ではなく「スケッチ」にしすぎないと考えた。しかしドラクロワにおいて「仕上げ」は、「滑らかさ」や「細部」といった、すべての作品に当てはまり得るような、そして誰の目にも明らかであるような唯一の基準、単なる技術的・表面的問題ではなく、より本質的な意味を持っていたのである。つまり、批評家たちとドラクロワとでは、「仕上げ」という言葉に与えていた意味自体にずれがあったのである。いうまでもなくそのずれはまた、双方の芸術観の決定的な相違をも露呈するものである。しかしさきに挙げた議論において、そのようなドラクロワの「仕上げ」の異質性が指摘されることはなく、「仕上げ」に関する彼の発言は、批評家やアカデミーの教えへのいわば妥協、歩み寄りとして論じられている<sup>(11)</sup>。だが、実際のところはそれと異なる。ドラクロワは「独立派」の画家たちのように、「仕上げ」のない画面の価値を全面的に主張した訳ではもちろんなかったが、かといって、「細部」の念入りの描き込みや「滑らかな画面」といった新古典主義的な「仕上げ」を主張した訳でもない。ドラクロワは「仕上げ」という言葉を、スケッチから最終的にあるべき姿まで絵を導く行為を指す言葉として純粹にとらえ直し、それが彼の絵画創造においてどのようなものであるべきかを考えた。この時「仕上げ」は彼にとって、単なる「細部」の描き込みや、「タッチ」の消去をもはや意味はしなかった。そしてその思想は、彼の実際の創造にも忠実に反映されているのである。ドラクロワにとって「仕上げ」とは何を意味したのか、それを明らかにすることは、彼の絵画に対する思想の変遷や本質的な芸術観を知ることにつながるだろう。

## 1 ドラクロワに対する同時代の批判——「仕上げ」をめぐる

ドラクロワにおける「仕上げ」の意味を考えるにあたって、同時代の批評をいくつか検討することから始めたい。彼の作品に対して、「仕上げ」がなっておらず単なるスケッチの段階にとどまっているという批判がしばしばなされたことはすでに触れた。本稿ではそのような批判の具体例、およびそれと関連した批評を年代順に取り上げて考察していく。

### (1) 1820年代

ドラクロワの作品に対する「仕上げ」をめぐる批判——その絵をスケッチでしかないと見なすような批判——は、彼の創作活動の初期から見出される。1822年に出品された《地獄のダンテとウェルギリウス（ダンテの小舟）》を、エティエンヌ・J・ドレクリューズ（1781-1863）は次のように批評した。「この絵は取るに足らない代物だ。それはアトリエ用語で言うところの、まさにタルトゥイヤード（tartouillarde）である<sup>(12)</sup>」。「タルトゥイヤード」とは当時のアトリエ用語で、色彩の輝きのためにすべてを犠牲にし、曖昧に粗くデッサンされたタブローのことを指す。またシャルル＝ポール・ランドン（1760-1826）は、その「分割され、結びつきのないタッチ」を批判し、「ドラクロワはおそらくフィレンツェ派の誰かのデッサンを模写したのだろう」と述べた<sup>(13)</sup>。

1827-1828年のサロンにおいても、ドレクリューズはドラクロワの作品に対して同様の評価をおこなっている。彼は《マリノ・ファリエロの処刑》について、これを「輝かしいエスキス」にすぎないと批判している。また1826年に政府から注文され、このサロンに展示された大作《法典を起草するユスティニアヌス帝》<sup>(14)</sup>に対しては次のような感想をもらった。「ドラクロワ氏の作品は……期待を抱かせすぎる。それはあまりにもまだ不十分なのである<sup>(15)</sup>」。「期待を抱かせすぎる」、「あまりにもまだ不十分」という表現によって、彼は《マリノ・ファリエロの処刑》と同じ点——作品がまだ「仕上げ」られる余地を過分に残したスケッチのレヴェルにとどまっている点——を批判しようとしたのだと考えられる。

### (2) 1830年代

同種の批判は1830年代に入っても続く。1834年のサロンに展示された有名な《アルジェの女たち》に対して、Wという匿名の批評家は次のように述べている。「多分極度の自由自在さから生まれた投げやりさが、制作を弱めてしまっている<sup>(16)</sup>」。Wは、この年展示されたドラクロワの作品すべてについて同様のことが言えると続けているが、「投げやり」という語によってこの批評家もまた、ドラクロワの絵が「仕上げ」不十分で、粗書きの段階にとどまっていることを指摘し、それを批判しようとしたのだと考えられる。

1838年のサロンにおいてもドラクロワは批判を受けている。その代表的なものは、ギュスターヴ・プランシュ（1808-1857）による《タンジールの狂信徒たち》に関する批評である。彼は《アルジェの女たち》に対しては好意的な評価を下していたが、この年の《タンジールの狂信徒たち》については最終的な作品として認められないとし、それらは単なる「エスキス」、「エボーシュ」であると断じたのである。プランシュはドラクロワの作品を時に称賛しつつも、なぜドラクロワがスケッチ風の未完成な様式にこだわるのかが理解できなかったのである<sup>(17)</sup>。

### (3) 1840年代

1840年代に入り、ドラクロワは巨匠としての地位を築きつつあった。公式の注文による

作品もいくつか手がけるようになっていたが、「仕上げ」をめぐる彼に対する批判は終息する気配を見せない。1838年のサロンにおいてすでにドラクロワの作品の「仕上げ」に関して疑問を呈していたプランシュは、1846年のサロンに出品された《ロメオとジュリエットの別れ》および《レベッカの略奪》に対して、さらに厳しい判断を下す。すなわちプランシュは、「ドラクロワは不明瞭で混乱し、画家にしか理解不可能な『まったく仕上げられていない粗いスケッチ』をルーヴルに送った」と述べたうえで、作品に「入念な変更」を加えるようドラクロワに勧めたのである<sup>(18)</sup>。プランシュにとってルーヴルにおけるサロンとは、あくまでも入念な「仕上げ」を経た作品を展示する場であった。スケッチはプライベートなものであり、それは公にされる前に「仕上げ」という「改良」を施されなければならなかったのである。彼の批判は、多くの批評家たちが当時共有していた一つの常識を代弁している。その常識を、ドラクロワの作品は逸脱していると判断されたのである。

プランシュは《レベッカの略奪》については次のように記している。「この二人の奴隷の手足、体、そして顔はほとんど描き示されていない。[……] レベッカの顔はデッサンされているというよりもむしろ、ぼんやり雑然とした感じで示されているので、その顔は怖れも祈りも表現できないでいる<sup>(19)</sup>」。この年のドラクロワの作品を見て「仕上げ」がないとプランシュが判断したのは、こうした理由からであった。すなわち、《レベッカの略奪》の画面においては、人物の手足や顔といった細部がきちんと描き上げられていないこと、レベッカの顔にしてもきちんと輪郭線をとってデッサンされず、比較的大きな筆のタッチで示されるにとどまっているため、それが表情も判別できないほど「ぼんやり雑然とした感じ」に描かれていることなどである。したがってプランシュは、この作品は単なるスケッチにすぎず、サロンに展示すべきような代物ではないと見なしたのである。

#### (4) 1850年代

プランシュのドラクロワの作品に対する見方は1850年代に入っても変わらない。彼は1851年の『両世界評論』で再び、ドラクロワはスケッチを仕上げられた作品と取り違えていることが多い、と記している<sup>(20)</sup>。

1859年のサロンは、ドラクロワにとって最後のものとなった。1846年プランシュに厳しい批評を受けた《レベッカの略奪》であったが、ドラクロワは同じ主題で再度制作を試み、この年のサロンに出品した。しかしその作品もまた、同じような批判を受けることとなる。この年のサロン評はドラクロワに対して手厳しいものが多かったが、ポール・ド・サン＝ヴィクトール（1825-1881）の以下の批判はそれらを象徴するものであった。「ここでそのエボーシュは遊蕩（débauche）に転じている。登場人物たちは乱闘の中でその手足を失くしてしまっている<sup>(21)</sup>」。ここでサン＝ヴィクトールがいう「エボーシュ」とは、もちろん《レベッカの略奪》の下書きを指しているのではない。サロンに最終的な作品として展示されているものをあえてこのように名指すことによって、それが下書き同然の粗い出来のものであるということ、すなわち「仕上げ」がないということを批判しているのである。彼がここで《レベッカの略奪》を「エボーシュ」だと批判する理由は、1846年のプランシュの批評とほぼ同様であろう。サン＝ヴィクトールにとって、人物たちの手足は画面に描かれた混沌の中で背景と混ざり合ってはっきりと見分けることができず、まるで「失く」ってしまったかのように見えたのである。すなわちそれは、人物たちの手足に明確

な輪郭がとられておらず、細部は描き込まずにとどめられているというこの絵の性質を指摘した批判であると考えられる。

1859年のサロンにおいて、サン＝ヴィクトールのような批判をドラクロワに対しておこなう批評家は少なくなかった。それを物語るのが、シャルル・ボードレール（1821-1867）の次の発言である。「例によって、エスキスしか描けないといって彼を非難する批評家たちには事欠かなかったのです！<sup>(22)</sup>」。この言葉は、ドラクロワに対する「仕上げ」をめぐる批判が、今回にかぎらず「例によって」、つまり恒常的なものであったことをも示している。

## 2 トレの批評

次に、ドラクロワの友人として度重なる賛辞を送り続けたテオフィール・トレの批評を取り上げる。本節で注目するのは、前節で取り上げてきた批評とは異なって好意的ではあるが、やはりドラクロワの作品のスケッチ、および「仕上げ」の議論に深くかかわっている意見である。

まず、1847年のサロン評から、《キリストの磔刑》について語られた部分を引用しよう。

「この《磔刑》は、素晴らしい感情と色彩によって描かれており、幻想的な背景と、詩的でとりわけ空の上に映えている。ウジェーヌ・ドラクロワに空を描かせたら比肩する者はない。彼の前には常に無限（l'infini）が広がっているが、彼はそのために完成（fini）に至らないと非難されるのである<sup>(23)</sup>。」

さきのボードレールの発言と同じように、トレのこの言葉からも、ドラクロワの絵に対して、それが「仕上げ」に至っていないという批判が一般的だったことがうかがわれる。トレはそうした否定的な諸批評と真っ向から対決して、ドラクロワの作品にも「仕上げ」があるのだと彼を擁護する訳ではない。だがトレは、ドラクロワの作品に「仕上げ」がないことを認めつつも、彼の絵の長所がむしろその「仕上げ」のなさにこそ深く関連していることを指摘する。すなわち、ドラクロワにおいては「無限」というより重要なものの表現のために、「仕上げ」が犠牲にされることはいたしかたないと彼を弁護するのである。

1845年のサロン評から、関連して解釈すべきと思われる次の部分も見てみよう。

「ウジェーヌ・ドラクロワはとりわけ、印象（effet）の美しさを感じとる。彼は彫刻家であつたら奇妙な彫刻家になったに違いない。なぜなら彫刻は静かな永遠の美を要求するからである。しかし絵画の本質そのものは多様な相を、知覚できない瞬間をとらえることにあるからだ。対象に忠実な作品やモデルにもとづく完成作にくらべて、習作（esquisse）が一般により美しく、より生き生きとさえしているのはこの理由によるのである。ドラクロワは優れた瞬間を選ぶことを知った人間である。彼に普段必要なのは、動きのある、情熱的な、熱のこもった美しさであり、《キオス島》のギリシャ女たちや《メディア》にそれは見ることができる<sup>(24)</sup>。」

ここでトレは、「仕上げ」られた「完成作」と「エスキス」とを比較する。そして、彼が軍配を上げるのは「完成作」ではなく、「エスキス」なのである。つまり、「エスキス」は「完成作」に比べて、「より美しく生き生きとしている」というのである。さらにトレは、このようなエスキスの優れた点を、ドラクロワのタブローが持つ特徴——「動きのあ

る、情熱的な、熱のこもった美しさ」——と重ね合わせて論じている。そして、「エスキス」とドラクロワのタブローの両者が、ともに「生き生きとし」、「動きがある」のは、対象を一連の動きや変化の中の「瞬間」としてとらえ、描き出すからだとしてトレは考えていた。《キオス島の虐殺》の馬に引きずられていくギリシャの女性、《怒れるメデイア》の我が子を両腕に抱えて後ろを振り向くメデイア。これらを見てトレは、それらが血の通った生身の人間として描き出されていることに気づく。そして、そのようなドラクロワのタブローの優れた特徴を、トレは「仕上げ」ではなく、「仕上げ」の欠如——「エスキス」と結びつけている。ここに、他の批評には見られなかった新しい視点がある。

トレがドラクロワの世界について「無限」と言ったのは、単なる言葉のあやだけではおそくない。ドラクロワが人物や空といった自然を、常に動きの中にあり、また全体として変化していくものとして表現したということを、指摘しようとしたのだろう。しかし、《キリストの磔刑》の批評を再度読み返してみよう。そこでの「無限」と「仕上げ」との因果関係は、「ドラクロワは常にその絵で『無限』を追求しているから、一方では『仕上げ』がないなどと言われるのだ」と解釈できる。つまり正確には、「『仕上げ』がないからこそ、ドラクロワの絵には『無限』があるのだ」と言っている訳ではない。トレの主張において、「仕上げ」と「無限」との因果関係は結局曖昧なままにされている。その次の引用文におけるドラクロワの絵画と「エスキス」との関係についても、似たようなことが言える。トレはドラクロワの絵画が「エスキス」と同様の質を持つと指摘しつつも、では彼の絵は「エスキス」と考えられるのか、それとも「仕上げ」られた「完成作」と考えられるのかについては、はっきりと言及するのを避ける書き方をしているのである。

トレは他の批評家たちに比べてかなり自由な視点を持ち、ドラクロワの作品に対しても肯定的であった。だがそのトレでさえ、ドラクロワのタブローに「仕上げ」があると言い切ることはなかった。以上の考察から明らかなように、ドラクロワのタブローに「仕上げ」がないというのは、同時代の批評家たちの間ではほぼ一致した見解だったのである。そして彼らの発言から考えて、ドラクロワの作品がスケッチとしてしか見られなかった要因は、「手の込んだ細部、滑らかでつやつやとした表面、徐々に移り変わる色調間のグラデーション、形態の破綻のないモデリング」といった規範としての「仕上げ」という概念が、その念頭に確かにあったからだといえよう<sup>(25)</sup>。

## 註

- (1) 1824年10月から1847年1月までの中断期間を含む。
- (2) 「エスキス」は作品の草案として、作画過程の最初にざっと描かれるものを通常意味する。サイズは本画よりも小さいことが多いが、本画の基本的な構図を示し、絵の具で描かれることもある。一方「エボーシュ」は、本画のベースとなる下図で、本画を描くべきカンヴァスの上に粗描きされたものである。ドラクロワ自身はこの二つをほとんど区別せずに用いていることも多く、特に誤解を生じない場合は「スケッチ」の一語で呼ぶこととする。
- (3) Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, Plon, 1996, p.330. 1853年4月20日付。
- (4) 阿部良雄『絵画が偉大であった時代』、小沢書店、1989年、71頁、および阿部良雄



- 『モデルニテの軌跡——近代美術史構築のために』、岩波書店、1993年、44-45頁を参照。
- (5) クレメント・グリーンバーグ、藤枝晃雄編訳『グリーンバーグ批評選集』、勁草書房、2005年、64頁。
  - (6) Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven and London, Yale University Press, 1971/1986, p.20. アルバート・ボイム、森雅彦・阿部成樹・荒木康子訳『アカデミーとフランス近代絵画』、三元社、2005年を適宜参照した。
  - (7) Francis Haskell, *Past and Present in Art and Taste*, New Haven and London, Yale University Press, 1987.
  - (8) Boime, *op.cit.*, p.86.
  - (9) 馬淵明子『美のヤヌス——テオフィール・トレと19世紀美術批評』、スカイドア、1992年、207頁。
  - (10) Charles Rosen and Henri Zerner, *Romanticism and Realism, The Mythology of Nineteenth-Century Art*, New York, London, Norton, 1984, p.221.
  - (11) たとえばボイムは、「滑らかさ」や「細部」といったアカデミックな「仕上げ」を「ダヴィッド派の思想」に基づくものとしたうえで、ドラクロワを、「アカデミックな意味における完成作の重要性を認め」、「仕上げ」という伝統や規則から完全に自由に創作することができなかった画家として論じている。Boime, *op.cit.*, pp.9-10, 89-91.
  - (12) Maurice Sérullaz, *Delacroix*, Fayard, 1989, p.78; Etienne-Jean Delécluze, “Revue du Salon de 1822”, *Le Moniteur Universel*, 18 mai 1822.
  - (13) Alain Daguerre de Hureaux, *Delacroix*, Hazan, 1993, p.45; Charles-Paul Landon, *Annales du musée de l'école moderne des beaux-arts, Salon de 1822*, Paris, p.87.
  - (14) 1871年にパリ・コミューンの火災によって消失。
  - (15) George P. Mras, “Literary Sources of Delacroix's Conception of the Sketch and the Imagination”, *The Art Bulletin*, Vol.44, No.2 (June 1962), p.103; Etienne-Jean Delécluze, “Salon de 1827”, *Journal des débats*, 20 décembre 1827.
  - (16) Sérullaz, *op.cit.*, p.189.
  - (17) Boime, *op.cit.*, p.92; Gustave Planche, *Etudes sur l'école française (1831-1852)*, vol.2, Paris, 1855, pp.110-111, 197-199.
  - (18) *Ibid.*, p.94; *Ibid.*, p.199.
  - (19) Hureaux, *op.cit.*, p.136; Gustave Planche, “Salon de 1846”, *Revue des deux mondes*, 15 avril 1846, p.288.
  - (20) Michele Hannoosh, *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, Princeton University Press, 1995, p.90; *Revue des deux mondes*, 15 novembre 1851.
  - (21) *Delacroix, les dernières années* (Catalogue d'exposition), Réunion des Musées Nationaux, 1998, p.227.
  - (22) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par

Claude Pichois, t.2, Gallimard, 1976, p.635.

(23) 馬淵、前掲書、115-116頁。

(24) 同書、111-112頁。

(25) ボイムによれば、十九世紀前半のアカデミー・システムにおいて、「スケッチ」はプライベートなものに見なされ、サロンなど公共の場には、入念な「仕上げ」を施されたタブローを展示すべきであるというのが通念だった。ドラクロワが厳しく批判された要因は、彼が「スケッチ」を描くこと自体よりも、そのような暗黙の了解を破っていると考えられた点にあると、ボイムは指摘している。Boime, *op.cit.*, pp.88, 116.